

Lo femenino en *El zorro de arriba y el zorro de abajo*

A pesar de que del conjunto de escritos que es en realidad *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, José María Arguedas, no se desprende como conclusión de una primera lectura que la configuración del mundo femenino tenga un peso significativo, pues el elenco de nombres y personajes masculinos supera en número a los femeninos, el seguimiento atento de la aparición y desarrollo de las figuras femeninas conduce poco a poco a comprender que ellas no se agotan en el trazo más o menos firme de algunos personajes o conjunto de ellos, sino que un oscuro sistema de relaciones las conecta, en los diversos estratos de la obra, a temas concernientes a la femineidad, a una visión simbólica que abarca la naturaleza y que se refleja en la organización del microcosmos de la novela, y a sugerir una vía de comprensión de los rasgos autobiográficos que el autor incluye.

Sabido es que en *El zorro...* Arguedas quiso distinguir los niveles de los diarios, los diálogos entre los zorros, y la novela propiamente dicha, pero que admitió también que éstos, inevitablemente, se interrelacionan unos con otros, creando un sistema que enlaza abiertamente la autobiografía, el mito y la ficción literaria. En lo que respecta a las figuras femeninas hay que decir que frente al estatuto de ficticias de las que aparecen en los capítulos de la novela, las que provienen de la autobiografía y del mito no son producto de la creación de Arguedas. Las que se mencionan en los diarios nacen de los recuerdos remotos o recientes del narrador; las que tienen que ver con el mito (en los diálogos o fuera de ellos) forman parte del patrimonio ancestral del pueblo quechua, al que pertenece Arguedas, pero no se puede dejar de considerar la intervención previa del autor en los textos míticos, en su calidad de traductor del quechua al español. Bastaría, para poner de relieve el carácter de esta intervención, comparar la

traducción de Arguedas de los mitos de Huarochirí con las realizadas por otros, sobre todo en lo tocante a los personajes que nos interesan.

En los tres diarios, estas figuras se hallan en la base de obsesiones que, en relación con la femineidad, son rastreables desde obras anteriores del escritor peruano y han motivado personificaciones literarias. La visión de la mujer como reveladora del misterio de la sexualidad está presente desde sus primeros cuentos y es predominante respecto a otras funciones, pero el signo de esa revelación es el conflicto, en parte moral y religioso, en parte psicológico. Al lado de estas figuras perturbadoras se hallan aquellas otras que cumplen una función protectora asociada al rol materno, aunque no a la madre en sí misma; en la narrativa de Arguedas la madre es prácticamente un personaje ausente, pero su acción es cubierta por otros personajes, por lo general provenientes del mundo andino, y hasta por entidades abstractas y elementos de la naturaleza.

En el Primer Diario, el narrador recuerda a Fidela y a doña Fabiana, ambas envueltas en un episodio que se remonta a su infancia. Fidela es una imagen perturbadora que, desde el pasado, aún tiene ese poder sobre quien, en la crisis final de su existencia, escribe el relato. En efecto, la narración de este episodio (que hipotéticamente se dirige a João Guimaraes Rosa, ya muerto) se halla precedido por el anuncio «te voy a contar de algún modo en qué consiste ese veneno mío»¹. El discurso que sigue (17 de mayo), entrecortado por otras consideraciones, es prueba de la dificultad de plasmar en palabras el recuerdo, que finalmente se expresa de esta forma: «No, João: no vi nada cuando Fidela me tocó el vientre y sus dedos, como arañas caldeadas, medio desesperadas, me acariciaban. Sentí como que el aire se ponía sofocado, creí que me mandaban la muerte en forma de aire caliente. Todo mi cuerpo anhelaba. Ella alzó el poncho que me cubría. No nos desnudábamos, en ese frío, los muchachos. Fidela se echó a mi lado. Se había levantado el traje: le toqué el cuerpo con mis manos. A través de la piel de mis manos, cuarteada por la helada, sentí la sofocación de su garganta, mientras mi cuerpo pesaba y mi ánima se encomendaba a los santos, en oraciones quechuas. Ella me levantó sobre su cuerpo. Y el dulce arcano maldecido, João, donde se forma la vida, la hiel del sol que bebes en la oscuridad con cada poro que es como lengua de huahua...» (págs. 30-31).

La cocinera india doña Fabiana, en cambio, aparece fugazmente como imagen protectora, que indirectamente contrarresta la no aceptada atracción de la otra. «Yo estaba detrás de doña Fabiana, me apoyaba en el rebozo de la india. Otra vez, la viajera, esa desconocida, me miró con intención...» (pág. 31). A la Virgen, figura femenina ejemplar en el marco de la religión católica, apela el mismo niño del recuerdo cuando la culpa y

¹ Para las citas de la obra, uso la primera edición: Buenos Aires, Editorial Losada, S.A., 1971; 298 páginas.

el dolor de la soledad se hacen insoportables, pidiéndole que lo haga morir (V. págs. 16 y 29). Aun considerando ineficaz la imploración, la Virgen no deja de representar a la madre protectora por excelencia, encargada de salvar del sufrimiento.

La mención a Carmen Taripha, la que fue informante del padre Lira, se inserta en otro contexto, el antropológico-cultural, que fue el campo profesional paralelo en el que se desarrolló Arguedas. Carmen Taripha es, de algún modo, la fuerza de la voz en un pueblo que transmite sus historias oralmente, frente a la fuerza de la letra escrita en la cultura occidental. En medio de un largo discurso en el que salen a flote nombres de escritores latinoamericanos y modos de ver la literatura, Taripha, la narradora oral sólo comparable a García Márquez entre los escritores, crece como una figura que no sólo dice sino que tiene el poder de transformarse y de transformar el mundo a su alrededor. La fuerza de la palabra viva conectada al lenguaje de la naturaleza es elevada por Arguedas a un nivel más efectivo que el de la palabra escrita: su inclusión en la evaluación indirecta de modos de escritura, que lleva a cabo en este diario, tiene el sentido de una propuesta como modelo, que además proyecta su influencia a la acción de los propios zorros dentro de la novela.

En el Segundo Diario aparecen mencionadas sólo tres figuras femeninas, dos de ellas muy rápidamente: la doctora Hoffmann, con quien el narrador ha hablado muchas veces del miedo, y Angelita Heinecke o «mamá Angelita» (la denominación no requiere comentarios), en cuya casa, en Santiago de Chile, halla el refugio para iniciar el tercer capítulo de su novela. La «negrita» que encuentra en Nueva York, a la que conquista hablándole en quechua, es definida como una «mariposa nocturna» y de su breve encuentro se derivan sentimientos contradictorios de «miedo y triunfo».

En el Tercer Diario, Arguedas hace referencia a la relación con su mujer como marcada por el miedo: «Por primera vez viví en un estado de integración feliz con mi mujer. Por primera vez no sentí temor a la mujer amada, sino, por el contrario, felicidad sólo a instantes espantada» (págs. 205-206). La otra figura femenina mencionada es «una profesora muy gorda», de la Universidad de Valparaíso, que al cantar y, sobre todo, al bailar produce una sensación de encantamiento en el narrador similar a la de ciertas flores de las quebradas andinas. Aunque no tiene, en el contexto de los diarios, la fuerza transformadora de Carmen Taripha, es sin duda con ella con la que se conecta, y la energía que pone al bailar transmite, al menos, un poder evocador.

La presencia de figuras femeninas en los diálogos entre los zorros tiene en común con los diarios el hecho de ser referencias hechas por otros, en este caso por las figuras míticas convertidas en personajes de la obra,

y no personajes actuantes, como sucede en el cuerpo de la novela propiamente dicha, dividida en partes y capítulos. Los zorros, en los diálogos, son narradores y comentadores, y con sus intervenciones enlazan los diarios y el relato mítico al cuerpo de la novela.

En el primer diálogo, los zorros hablan de dos figuras mencionadas en el Primer Diario: Fidela y la Virgen. Acerca de Fidela, el zorro de arriba da cuenta sólo de su partida de ese mundo y sugiere que, al igual que el muchacho del diario, se ha dirigido al mundo de abajo. La Virgen aparece, junto con un elemento de la naturaleza andina, el *ima sapra*, como fuente de confianza y de miedo, dos sentimientos opuestos, y también como origen del forasterismo o fenómeno migratorio. Al introducir el ámbito en el que se va a desarrollar la ficción, el puerto de Chimbote, el zorro de abajo se refiere a una figura colectiva, las prostitutas, que según él es característica de su mundo. Tanto Fidela, la mujer preñada, como las prostitutas, están marcadas en función de su sexualidad; frente a ellas, y más allá de su simbología religiosa y cultural en el mundo andino, la Virgen representa, obviamente, un signo negativo en términos de sexualidad.

Es en el segundo diálogo en el que los zorros hacen una relación sucinta de dos mitos de Huarochirí, y por ello las figuras femeninas que aquí aparecen provienen de esos mitos. En el episodio mítico recordado por el zorro de abajo, que gira en torno al héroe Huatyacuri, son dos las mujeres aludidas: la esposa de Huatyacuri, que en esta versión no aparece con su nombre (Chaupiñamca, según el texto mítico), y la mujer del yerno de Tamtañamca, el rival de aquél. Ambas cumplen un rol adyuvante de las empresas de sus esposos, pero mientras la primera es vista positivamente por ser la mujer del héroe, la segunda, por ser la pareja del antihéroe, recibe un castigo: es convertida en «milagrosa ramera de piedra». Hay que anotar que en esta versión reducida del mito se omite cualquier referencia a otro personaje, la mujer de Tamtañamca, que en el texto de Huarochirí es el origen del mal que conduce al enfrentamiento entre Huatyacuri y su desafiante; la falta cometida por la mujer era también de orden sexual.

El otro episodio mítico, el que tiene como protagonista a Tutaykire y que es narrado por el zorro de arriba, incluye a una sola figura femenina, a la que se denomina «virgen ramera», y que cumple la función de detener, engañar y dispersar al «guerrero de arriba» cuando éste se dirigía al mundo de abajo, en un valle «yunga» de ese mundo. Como su nombre lo indica, la mujer del mito lo detiene mediante la atracción sexual; «una virgen ramera que lo esperó con las piernas desnudas, abiertas, los senos descubiertos y un cántaro de chicha» (pág. 61). No sólo se asocia esta mujer a la «milagrosa ramera de piedra» del otro episodio mítico (que, además, en el texto original queda fijada en un lugar del camino entre arriba y abajo,

«con sus piernas humanas y su sexo visibles»), y al conjunto de las prostitutas del primer diálogo, y a la Fidela del Primer Diario, y a todas las imágenes perturbadoras de lo femenino hasta aquí mencionadas, sino que su propia denominación sintetiza los términos opuestos que venimos siguiendo: lo virginal, puro y protector, por un lado; lo contaminado, sucio y perturbador, por otro. En el primer capítulo de la novela, en el contexto de una descripción del cerro El Dorado, en Chimbote, el narrador recuerda el episodio de Tutaykire y dicha figura femenina de esta manera: «Tutaykire quedó atrapado por una “zorra” dulce y contraria» (pág. 37).

En el cuerpo de la novela pocos son los personajes femeninos, pero, sobre todo, muy escasos los que pueden ser individualizados. La tendencia del relato respecto a este género de presencias es su presentación en forma colectiva y con frecuencia anónima. Así observamos a las mujeres que pueblan el mercado, las barriadas y las escenas en el cementerio. Muy semejantes entre sí son aquellas que desempeñan el rol de ser la mujer de un personaje masculino por lo general más desarrollado, y se caracterizan por ser trabajadoras y hacerse cargo de los hijos; no todas ellas reciben un nombre propio y de muy pocas se narra alguna historia. De Jesusa, por ejemplo, la mujer de Esteban de la Cruz, conocemos algo de su pasado sólo porque se reconstruye la historia de su marido. En todo caso, estas figuras femeninas, aunque bastante opacadas, demuestran capacidad de organización y empuje para sacar adelante la familia. Se asocian casi siempre a la imagen de la madre protectora.

La madre Kinsley, una monja norteamericana de la que se habla en la Segunda Parte, de haber tenido un desarrollo mayor habría sido equiparable a Maxwell, un personaje norteamericano de gran importancia en la novela. Su esbozo nos la presenta como vinculada al tema del forasterismo, pero al contrario de lo que sucede con los personajes que llegan a Chimbote desde otros lugares del Perú, cuya evolución es negativa, la madre Kinsley representa el camino contrario: llega del exterior y su transformación es positiva. La visión fugaz que de ella se tiene permite asociarla a la versión virginal de lo femenino.

Frente a éstas, el colectivo de las prostitutas, sobre todo en el primer capítulo, alcanza una nitidez y un peso que no tienen otras figuras femeninas. En gran medida, el ámbito en el que transcurre la mayor parte de este capítulo les da relieve, pero su notoriedad en el relato tiene que ver más que nada con otra elección hecha por el narrador. El prostíbulo se halla estratificado en tres niveles: pabellón rosado, pabellón blanco y corral, descritos con detalle por el narrador, y que refleja otras estratificaciones visibles en la sociedad. Las prostitutas no se distinguen entre sí por su oficio, sino por el modo de ejercerlo, por su proveniencia y por su con-